

СЕВЕР

Владимир ВИНК
ПОСЛЕДНИЕ ЖИХАРИ
повесть

Роберт К. МЭССИ
НИКОЛАЙ И АЛЕКСАНДРА
роман

Сергей РАФАЛЬСКИЙ
ИСКУШЕНИЕ ОТЦА АФАНАСИЯ
небылая быль

Сергей ВЕРИГИН
ЗИМНЯЯ ВОЙНА:
НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ
статья

В

1993

Эйно Генрихович КАРХУ родился в 1923 году в Ленинградской области. Доктор филологических наук. Автор десяти книг и многочисленных статей по истории финской литературы, финско-русским литературным связям, фольклору и литературе Карелии. Член Союза писателей России. Лауреат Государственной премии КАССР. Живет в Петрозаводске.



ЭВОЛЮЦИЯ СКАЗКИ

1. О собирании, публикации и изучении карельских сказок

Сказка — один из прозаических фольклорных жанров. Фольклористы говорят о сказочном эпосе, подразумевая, что сказка — повествовательный жанр.

Существуют разные виды сказок. По общепринятой классификации они подразделяются на сказки о животных, волшебные сказки, авантюрно-новеллистические сказки, бытовые сказки, сатирические сказки и сказки-анекдоты (фин. *riisadut ja kaskut*).

В сказках любого народа немало таких сюжетов и мотивов, которые являются интернациональными. В разных вариантах и сочетаниях они встречаются практически во всех странах мира. Среди фольклористов это вызвало споры о том, как появились первоначально эти сюжеты и мотивы: либо в результате полигенеза, то есть их многократного самозарождения у каждого народа в отдельности; либо в результате моногенеза, то есть их однократного первоначального зарождения в какой-нибудь одной стране и последующего распространения по всему миру в виде «бродячих» сюжетов и мотивов, составивших в конечном итоге международный сказочный репертуар. Видимо, имело место то и другое. Общее в народных сказках мира объясняется во многом общностью культурно-исторического развития народов, сходством условий их жизни. Но бесспорно и то, что сказочные сюжеты заимствовались в процессе реальных контактов между народами.

Карельские сказки начали собирать и публиковать в первой половине XIX века финские исследователи.

В 1830-е годы в Беломорской Карелии сказки записывали Э. Лённрот, Ю. Ф. Каяя, М. А. Кастрен. В 1845—47 годах Д. Европеус собирал сказки в Олонецкой губернии, в финляндской Карелии, в Ингерманландии, среди тверских карел. В периодических изданиях появились первые публикации сказок: Лённрот печатал их во второй половине 1830-х годов в жур-

нале «Мехилиянен», Европеус с конца 1840-х годов — в газете «Суометар». В Обществе финской литературы ставился вопрос об издании сборника народных сказок, подобного тем сборникам, которые выходили в европейских странах и которые были известны финским собирателям. Вспомним знаменитое издание немецких сказок братьев Гримм (1812—1814 гг.) и назовем скандинавские издания: сказки Швеции (1819 и 1844 гг.), Дании (1823 г.), Норвегии (1841 г.). Для финских собирателей сказок эти сборники служили стимулом и ориентиром.

Впрочем, были и сдерживающие моменты. Дело в том, что главной задачей тогда считалось собирание и издание не сказок, а эпических рун. Руны представлялись наиболее национально-самобытным наследием, необходимым для воспитания национального самосознания.

В сказках же собирателей смущал и даже обескураживал «космополитический» характер их сюжетов, то, что в них было «мало финского» и вместе с тем бросались в глаза явные, с одной стороны, русские, а с другой — скандинавские влияния. Сказочные принцессы и короли, царевны и царевичи не казались финскими. Это бросалось в глаза и Кастрену, и Европеусу, и другим собирателям. Требовалось время, чтобы в сказках обнаружилось национальное ядро, для чего сказки надо было прежде всего как можно больше собирать, публиковать и изучать.

Между тем собирание сказок было непростым делом, что отмечалось многими собирателями. Темп рассказывания сказок был более убыстренным, чем при исполнении рун, было трудно успеть за сказочником, и вместе с тем его нельзя было останавливать. Некоторые собиратели допускали при записи пропуски, чтобы потом восстановить эти места по памяти. Другие (в частности, К. Крон) стали со временем пользоваться стенографией, но при этом не фиксировались диалектные особенности исполнения, что отражалось потом на публикациях. При подготовке сборников сказок неизбежно возникал вопрос, как оформлять тексты — на литературном языке или на диалектах? В архивных

коллекциях был в этом отношении разнородной, и в сборниках XIX века тексты печатались, как правило, на литературном финском языке.

Необходима еще одна оговорка. В названиях сборников, изданных в Финляндии, сказки обычно именуются финскими — различия между финской, карельской и ингерманландской сказочной традицией в самих названиях сборников обычно не учитываются (хотя место записи и другие сведения в научных изданиях указываются). В чисто научном отношении финские сказковеды, конечно, осознают тот факт, что существуют разные сказочные традиции, однако привычка именовать все обобщенно «финской сказкой» остается в силе.

Уже в первом сборнике, подготовленном Э. Салмелайненом и озаглавленном «Финские народные сказки и предания» (четыре выпуска, 1852—1866 гг.), не менее половины сказок было карельских. Сборник этот стал классическим, он многократно переиздавался в Финляндии, переводился на шведский язык. На сборнике, как и на его составителе, уместно остановиться подробнее. Более того, сборник этот давно следовало бы издать и у нас, ибо он представляет непреходящую научную и общекультурную ценность. Хорошо, что в 1991 году сборник наконец-таки вышел в сокращенном виде на русском языке, однако на языке оригинала он до сих пор недоступен нашим читателям.

Для подготовки сборника сказок Общество финской литературы долго не могло найти подходящего человека — Э. Лённрот был слишком занят другими делами, должен был отказаться и его молодой помощник Ю. Ф. Кааян. Наконец задача была поручена юному студенту Эрику Рюдбеку (1830—1867; его финнизированной фамилия Салмелайнен происходит от названия его родного города Ийсалми). От Лённрота он получил все накопившиеся к тому времени коллекции народных сказок, съездил сам вместе с другим студентом в экспедицию в центральные районы Финляндии и довольно быстро справился с подготовкой первого выпуска.

В сборнике Э. Салмелайнена тексты даются на литературном финском языке. Причем, по единодушному мнению специалистов, современников и потомков, для того времени это был образцовый литературный финский язык. Уровень его тем более удивителен, что тогдашнее общее состояние языка финской прозы было совсем другим, далеко не блестящим, язык только развивался, и ожидать такого совершенства от совсем молодого еще человека, к тому же шведа по происхождению, было поистине трудно. Но факт остается фактом: язык литературной обработки текстов Салмелайненом и сейчас производит впечатление редкостной естественности, легкости, изящества, подлинной народности. В меру сохранены народные слова и выражения, в то же время это литературный язык. С полным основанием не раз высказывалось мнение, что если «Калевала» и «Кантелетар» Лённрота решительно способствовали развитию языка финской поэзии, то сборник Салмелайнена внес весомый вклад в развитие языка финской прозы.

Столь успешно начавшийся путь Салмелайнена в науке прервался при непредвиденных обстоятельствах. Он подготовил лицензиатскую

диссертацию по сказке и в 1857 году представил ее к защите. Работа, насыщенная общими идеями по сказковедению, не имела достаточных ссылок на источники, что навлекло на соискателя упреки в плагиате. Положительный письменный отзыв Э. Лённрота о диссертации не возымел желаемого действия, она была отклонена. Психологическая и моральная травма оказалась для Салмелайнена чрезмерной, постепенно он отошел от науки, предался алкоголизму, что приблизило его преждевременную смерть.

Как отмечает П.-Л. Раусамаа, долго бытовало ошибочное представление, что Салмелайнен не только дал тексты сказок на литературном языке, но и компилировал их, составляя новый сводный текст из нескольких полевых вариантов. Однако при сверхтекстов с сохранившимися полевыми записями это в общем-то не подтвердилось. Из 27 текстов первого выпуска сборника 22 текста основываются на одном полевым варианте, в 4 текстах использованы по два варианта и в одном тексте — три варианта.

Вслед за братьями Гримм Салмелайнен был сторонником идеи моногенеза в объяснении происхождения сказок — они были общим наследием индоевропейских народов. Русский академик А. Шифнер откликнулся рецензией на сборник Салмелайнена, в которой высказал мысль о том, что представленные тексты являются заимствованиями частично от русской, частично от скандинавской сказочной традиции. Сам Салмелайнен в своей диссертации оспаривал теорию заимствований, которая стала несколько позднее господствующей в финском сказковедении.

С конца 1850-х годов интерес к собиранию сказок в Финляндии заметно поубавился, и ожил он только через два десятилетия. Активизировалась и обработка архивных коллекций. Одной из первых научных публикаций К. Крона на явилось описание всех архивных материалов по сказке (оно было издано в 1885 г.). Сказкам была посвящена и его докторская диссертация (1887 г.). В ней подтверждалась и получила дальнейшее развитие ранее высказывавшаяся идея, что в Финляндию сказки мигрировали и с запада, и с востока; причем миграция происходила, как подчеркивал К. Крон, не по родству языков, а по родству культур. Финские сказки делились на две группы — западную и восточную, одни и те же международные сюжеты рассказывались в народе по-разному.

Было предпринято научное издание финских (и карельских) сказок. В 1886 году вышел том сказок о животных. Второй том, включавший волшебные сказки, вышел в 1893 году. Тексты давались, однако, на литературном языке с заменой малопопулярных диалектных слов, равно как и с устранением грубоватых народных выражений, — как иронизировал рецензент, «даже сказочному петуху предписывалось блюсти седьмую библейскую заповедь».

Крупным сказковедом с международной известностью стал Антти Аарне (1867—1925), ученик и последователь К. Крона, автор ряда сравнительных исследований, опубликованных преимущественно на немецком языке. Во многих отношениях он был типичным представителем кро-

новской школы, хотя свой метод он чаще всего именывал не географо-историческим, а сравнительным. Для компаративистского исследования избирался либо один, либо строго ограниченное число сюжетов. Например, в докторской диссертации Аарне (1907 г.) сравнительному анализу были подвергнуты три сказочных сюжета; в последующих его работах объектом исследования обычно являлся один-единственный сказочный сюжет, рассматривавшийся во множестве вариантов на огромном международном материале. Главной целью исследования было определение места и времени возникновения сказочного сюжета, выявление его праформы и путей миграции. Отметим попутно, что Аарне, как и Крон, владел русским языком; в предисловии диссертации особо упоминалось, что он подолгу работал в библиотеках Петербурга и Москвы; в библиографическом указателе не менее трети названий составляли русские публикации. Это позволяло Аарне, как подчеркивал он сам, привлекать не только переводной, но и оригинальный русский (а также украинский, белорусский, южнославянский) материал, включая новейшие издания. Он считал недостатком многих западных сказковедческих работ как раз то, что в них отсутствовал русско-славянский, равно как и финский материал. Аарне признавал сходство некоторых своих самостоятельно добытых научных выводов с выводами чешского фольклориста Иржи Полики, на работы которого он неоднократно ссылался.

Уже первые работы Аарне потребовали владения огромным международным фольклорным материалом, который нуждался в классификации. Этим объясняется внимание Аарне к составлению специальных указателей — по сказкам, преданиям, фольклорным имитациям «звериного языка» и других природных звуков. Наибольшую известность среди фольклористов всего мира получил его указатель сказочных сюжетов (1910 г.). Примечательно, что еще на стадии рукописи с этим указателем ознакомились известные европейские фольклористы, сотрудничавшие с финской школой: А. Ольрик, И. Больте, К. В. фон Сидов, американец С. Томпсон создал на основе указателя А. Аарне расширенный вариант (1928 г.), известный как указатель Аарне-Томпсона; применительно к русской сказке указатель был дополнен Н. П. Андреевым (1929 г.) и известен как указатель Аарне-Андреева. В 1913 году Аарне выпустил методологическое пособие по сравнительному сказковедению (некое подобие пособия К. Крона по эпическим рунам).

Последующее сказковедение указывало как на заслуги, так и на методологические изъяны финской школы и компаративистского направления в целом. В частности, В. Я. Пропп писал, что, хотя компаративисты, занимавшиеся сюжетным исследованием волшебной сказки, «сильно продвинули наше знание распространности и жизни отдельных сюжетов, но вопросы происхождения в этих работах не решены». Отсюда следовала новая постановка вопроса: «Поэтому мы пока совершенно отказываемся от сюжетного изучения сказки. Волшебная сказка для нас есть нечто целое, все сюжеты ее взаимно связаны и обусловлены. Этим же вызвана невозможность изолированного изучения моти-

вов». Это была уже иная методологическая установка, нацеленная на изучение социально-исторических корней волшебной сказки как жанра, ее исторической типологии. Не соглашался В. Я. Пропп и с утверждением финской школы о том, что наиболее распространенные сюжеты — самые древние; но часто бывает как раз наоборот: архаические сюжеты чрезвычайно редки.

В Финляндии изучением жанра сказки в дальнейшем занимались М. Хаавио, П.-Л. Раусмаа, С. Апо. Были изданы капитальные сборники сказок (включая карельские): том волшебных сказок (1972) и том сказок-легенд и новеллистических сказок (1982), составитель П.-Л. Раусмаа. Сборник сказок Беломорской Карелии составил П. Виртаранта (1971). Новыми изданиями выходил сборник Э. Салмелайнена (1955, 1982). Уместно упомянуть и о том, что на основе этого сборника избранные сказки были изданы в 1991 году в Швеции, среди них большинство карельских. В Финляндии сборник Салмелайнена переводился на шведский язык еще раньше.

Карельские и финские сказки становились известными и в России. Еще в 1863 году И. А. Худяков опубликовал в русском переводе пятнадцать сказок из сборника Э. Салмелайнена в своей книге «Материалы для изучения народной словесности». Несколько карельских сказок было опубликовано в 1875 году в «Олонечских губернских ведомостях». В конце XIX века фольклорно-этнографические материалы собирал учитель Святозерской церковноприходской школы Н. Ф. Лесков, напечатанный в 1894 году несколько карельских сказок в русском журнале «Живая старина».

Более интенсивное собрание фольклора, в том числе сказок, карельскими собирателями началось в 1920—30-е годы. Стали выходить популярные сборники: К. Беловой (1939 г.), И. Пажлакова (1947 г.), Э. С. Тимонен (1951 г.), У. С. Конкка (1959 г.). И, наконец, вышли академические сборники северокарельских (1963 г.) и южнокарельских (1967 г.) сказок с вступительными статьями У. С. Конкка и ее же исследование по сатирической сказке (1965 г.). В ее работах уделяется внимание особенностям локальных вариантов международных сказочных сюжетов с типически карельскими сказочными героями (Сюютяр, Тухкимус) и карельским национальным колоритом. Как пишет исследовательница, «наиболее типичными для карел (как северных, так и южных) являются сказки о невинно гонимых девушках и женщинах — это сюжеты «Подменная невеста» (по указателю Аарне-Андреева, сюжет 403), «Золушка» (510А и 512), «Синепалая» (510В), «Безручка» (706), «Чудесные дети» (707), «Девять братьев и сестра» (451). Эти сюжеты имеют наибольшее количество вариантов записей, своеобразно, «по-карельски», разработаны и художественно отшлифованы»².

Уместно заметить в этой связи, что многие из упомянутых сюжетов присутствуют уже в сбор-

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 17, 19.

² Карельские народные сказки. Л., 1967, с. 9—10.

нике Э. Салмелайнена и в других изданных в Финляндии сборниках, причем в гораздо более ранних записях, учитывая, что в вышедших у нас изданиях записи делались в основном в 1930—1960-е годы. Это дает возможность для сравнения исторически одновременных вариантов, что небезынтересно с точки зрения эволюции сказочной традиции.

Но прежде отметим еще одну общую мысль У. С. Конкка, важную для понимания локально-региональных различий внутри карельской сказочной традиции. На сказочное творчество южных карел (ливвиков и людиков), пишет она, «в более значительной степени, чем северных, повлияла русская сказка. Заимствование становится особо интенсивным после отмены крепостного права, когда вся крестьянская Россия в десятилетия бурного развития капитализма всколыхнулась и пришла в движение. Отхожие промыслы, работа в артелях — приезжих русских крестьян в Карелии, карельских крестьян в русских губерниях — все это способствовало обмену духовными ценностями». И далее: «Заимствование огромного количества русского сказочного материала на протяжении довольно короткого времени (...) привело в некотором отношении к смешению сюжетов, нарушало их стабилизацию. Все то, что приходило извне, не успевало как следует осмысливаться и перерабатываться художественно. Прежде всего это относится к русским героическим сказкам. В силу сходства отдельных заимствованных сюжетов мотивы и персонажи их путались и далеко не всегда находили удачное место в композиции». Свою роль сыграло и то обстоятельство, что «последний период интенсивного заимствования русских сказок карелами совпал с началом угасания сказкотворчества, по крайней мере в области волшебной сказки. Этим объясняется тот факт, что заимствованные в конце XIX и в начале XX столетия волшебные сказки в художественном отношении слабее своих первоначальных образцов»³.

2. Об эстетике народной сказки

Сказковеды — в частности, В. Я. Пропп и Е. М. Мелетинский⁴ — своими исследованиями доказали, что значительная часть сказочных мотивов очень древнего происхождения и восходит к первобытной эпохе. В сказках о животных многие мотивы были первоначально связаны с тотемизмом и только потом утратили мифологический и магический смысл, приобретая нравоучительное содержание. Связь с мифологическими представлениями имели когда-то и волшебные сказки, в них отыскиваются следы первобытно-родовых отношений, обрядов инициации, первобытного анимизма и т. д.

Но сказкой в собственном смысле народная сказка стала лишь после того, как она полностью отделилась от мифа и его сакральности. Если в миф верили как в культ предков, как в нечто действительно имевшее место, то

собственно сказка начинается с того, что слушатель воспринимает ее уже как заведомый вымысел, как занимательную выдумку, как художественную фикцию действительности. Именно с момента такого восприятия сказочной эстетики становится, видимо, возможной для данного народа разработка, наряду с собственным сюжетным наследием, также заимствованных сюжетов и мотивов. Причем международные сюжеты разрабатываются в сказочном эпосе каждого народа по-своему, в зависимости от местных традиций, географических условий, особенностей быта, труда, национальной и социальной психологии той среды, в которой сказки бытуют. В сказках отражаются общественные сдвиги. В эпоху сословно-феодалного общества героями сказок становятся король и крестьянин, принцесса и свинопас, барин и слуга, поп и работник. Капитализм актуализирует в сказках тему богатства и бедности, чаще прежнего героями выступают купец, скупой и жадный хозяин, благородный разбойник-уравнитель или бедняк, сумевший смекалкой добиться благополучия.

В народных сказках, даже в сказках о животных и в волшебных, не говоря уже о бытовых и новеллистических, обычно много реалистических деталей крестьянского быта, занятий, работ. И все же сказочная эстетика такова, что даже наиболее правдоподобная бытовая сказка весьма далека от буквальной похожести на реальную жизнь. Не случайно слово «сказка» является во многих языках синонимом выдумки, неправды. Заостряя специфику сказочной эстетики, В. Я. Пропп считал возможным даже утверждать, что «в сказке нет ни одного правдоподобного сюжета». Как подчеркивает исследователь, сказка никогда не выдает себя за действительность, она привлекает как раз необычностью своего повествования. Именно несоответствие действительности, выдумка как таковая доставляет в сказке особое наслаждение. «В сказках-небылицах действительность нарочито выворочена наизнанку, и в этом вся их прелесть для народа»⁵.

При относительной устойчивости сюжетной схемы стиль сказки исторически эволюционировал. Некоторое представление об этом можно получить, сопоставляя одновременные записи вариантов одного и того же сказочного сюжета.

Такая возможность имеется, в частности, по сюжету, варианты которого в сборниках карельских и русских сказок обычно озаглавлены как «Иван Попович» или «Иван Медведин» (сюжет 650А + 301В).

Два варианта этого сюжета вошли в сборник Э. Салмелайнена, где они имеют в литературной обработке финские названия: «Mikko Miehiläinen» («Микко-силач») и «Mikko Metsolainen» («Микко-Лесной»). Первый литературно обработанный вариант основывается на полевой записи Д. Европеуса, сделанной им в 1847 году во время поездки по маршруту Вешкелицы — Ведлозеро — Пряжа (на ливвиковском диалекте с обильными русскими лексическими заимствованиями). В основе второго литературно обработанного варианта лежит полевая запись А. Алк-

³ Карельские народные сказки. Л., 1967, с. 12—13.

⁴ Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958.

⁵ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 86—87.

виста, сделанная им в 1845 году в финляндской Карелии (на рукописи есть пометка Э. Салмелайнена: Иломантси)⁶.

Привлекательные для сравнения поздние варианты взяты из сборников У. С. Кюнкка: 1959 года (сказка «Осинович»); 1963 года (сказки №№ 13, 47); 1967 года (№ 29). Эти варианты были записаны в 1930—1940-е годы, то есть от вышеупомянутых ранних записей их отделяет примерно сто лет.

Какие же изменения произошли в сказочном стиле за столетие? Рассмотрим кратко раннюю и позднюю группы вариантов.

Ранние варианты. Герой — сын попа и лесного зверя («svieri»), в обработке первого варианта у Э. Салмелайнена вместо зверя — Тапиотар, вместо попа — просто человек) либо медведицы (koptio). Отсюда имя героя: Иван Попович, Иван Медведин. Вопреки запрету матери-медведицы герой, расправившись с нею, возвращается из лесу домой в деревню. Он растет необычайно сильным, но сила его обращается в разного рода порчу. На сельских играх он мячом, того не желая, причиняет увечья девушкам, и народ в округе жалуется попу, чтобы тот определил сына на тяжелую работу. Но изгородь вокруг подсеки герой строит из таких толстых и высоких сосен, что ворота в изгороди приходится прорубать «шесть недель». Посланный в лес за дровами, он запрыгает в упряжку диких зверей вместо лошади, а воз с рыбой ему везет водяной. Есть еще эпизод поездки героя к королю (в первом варианте: к боярину) за серебром и золотом, когда он трижды побивает железной палицей королевское войско. Затем герой отправляется странствовать, встречает двух других силачей, один из которых шутя постукивает скалами друг о друга, а у второго на ладони умещаются две реки, соединяющиеся вместе. Все трое оказываются в избушке злой Сюэтар, но справляется с нею только Медведин сын, после чего он с помощью приятелей спускается в подземный мир, спасает плененную красавицу и выбирается наверх на крыльях огромной птицы-грифона.

Это — схема сюжета, которая в общих чертах присутствует и в поздних вариантах. Различие не в схеме, а в ее наполнении, в специфике деталей, в стиле повествования. В ранних вариантах, как и положено в волшебной сказке, еще в полной мере сохраняется атмосфера волшебства, ощущается простор фантазии, связь с мифологическими верованиями, хотя они уже и преобразованы в духе сказочной эстетики. Просторными предстают сами миры — и земной, и подземный. Поскольку герой, карауля отцовское поле, пытался подстрелить грифона из железного лука, но стрела пролетела мимо, грифон теперь, помогая герою выбраться наверх, одновременно подвергает его испытаниям. Птица трижды взмывает в небо над морем и сбрасывает его с крыла, чтобы снова подхватить уже у самой воды. Каждый раз грифон спрашивает героя, страшно ли ему и каким кажется ему

с высоты море. И герой трижды отвечает: как мельничный жернов, как отверстие в жернове, как кончик веретенца. Герой признается в нарастании страха, но этим передается и нарастающая огромность «верхнего мира». А птица отвечает, что ей тоже было страшно, когда он стрелял в нее из железного лука.

Поздние варианты. В некоторых поздних вариантах того же сюжета о лесном происхождении героя упоминается только то, что его выстругали из осинового полена (вариант «Осинович») или ольхи (вариант «Ольховая чурка»). Конечно, и в этих вариантах герой и его товарищи наделены могучей силой, есть эпизод посещения подземного мира и птица-помощница. Но стиль уже более прозаический, напоминающий в чем-то стиль бытовой сказки. Нет больше мифологического космоса и соответствующего масштаба изображения. Вход в подземный мир именуется то «норой», то «подпольем», не возникает впечатления таинственности, все более обыденно. В свою очередь южнокарельский вариант, в котором Иван Медведин является поповским сыном, отчасти сближается с сатирической антипоповской сказкой. Несуразные действия героя приносят ущерб поповской семье, и поэтому поп хочет его извести, но поскольку сказка сочувствует герою, то и его действия получают какое-то моральное оправдание. Мало общего с изначальной волшебной сказкой имеют и некоторые сверхсовременные детали: в подземном мире против героя «готовят войну», шьют шинели, запасают винтовки, а на земле герой попадает в современный город с развешанными красными полотнищами.

Сопоставление указанных вариантов подтверждает общую тенденцию эволюции волшебной сказки: в XX веке она — именно как волшебная сказка — становилась художественно обедненной, функционально угасающей.

Несколько слов о подземном мире в ранних вариантах упомянутого сюжета. В своих литературных обработках Э. Салмелайнен еще более подчеркнул одну особенность, присутствующую и в фольклорных записях. Микко-силач вначале удивлен, куда же это он попал, но потом — опять-таки с удивлением — замечает, что под землей вроде бы такой же мир, к какому он привык и на земле. О ранних формах «того света» в сказках (в мифах) В. Я. Пропп подчеркивает то, что здесь нет какого-то нормативного единообразия: у разных народов на разных стадиях их развития представления о потустороннем мире тоже разные. На «тот свет» проецируются реалии земной жизни — только там все устроено лучше, всего вдоволь, ни в чем нет недостатка. Островитяне мыслят себе потусторонний мир как остров, охотники населяют его дичью. «Сказка очень наивно, но совершенно точно выражает суть дела, говоря: «И там свет такой же, как у нас». Но так как свет меняется, меняются формы человеческого общежития, то вместе с ним меняется и «тот свет».

В карельских сказках ощутимы связи с эпическими рунами. Есть сказки непосредственно об эпических героях (например, об Ильмарине-

⁶ Ксерокопии обоих текстов с комментариями П.-Л. Раусмаа были любезно предоставлены автору фольклорным архивом Общества финской литературы в Хельсинки.

⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 287—288.

не). Давно уже подмечено, что в образе Кул-лерво есть нечто от сказочного богатыря-силача, действия которого оборачиваются порчей. Иван Попович в сказке трижды отправляется на девичьи игры и своими буйными выходками приводит в переполох всю округу — все это до некоторой степени напоминает приключения Лемминкяйнена на девичьем острове.

И все-таки у сказки есть свои жанровые отличия, своя эстетика. Эстетика сказки исходит из того, что ее героем является уже не мифологическое или тотемное существо, а человек с его человеческими качествами. По сравнению с архаическими эпическими рунами в сказках происходит дальнейшее очеловечивание персонажей, их высвобождение из-под власти магических сил. Герой волшебной сказки либо противостоит враждебным магическим силам и побеждает их, либо использует добрых волшебных помощников в своих целях. В любом случае он остается хозяином положения благодаря своему уму и находчивости. Общаясь с магическими силами, герой не подчиняется им.

Это хорошо прослеживается и на примере сказок об Иване Поповиче — Иване Медведке. Происхождение героя связано с тотемистическими верованиями, он унаследовал богатырскую медвежью силу, но живет все-таки среди людей и его поступки оцениваются по нормам человеческой морали. Художественная прелесть этих сказок в том и состоит, что герой, пребывая еще в не забытом им мире мифов и обязанный ему даже своим рождением, в то же время уже решительно очеловечен.

Однако, чтобы волшебная сказка оставалась именно волшебной сказкой, очеловеченность героя еще не должна доходить до бытовой прозаичности. А когда «обывтовление» героя переходит через допустимую жанровую грань, тогда волшебная сказка имеет уже тенденцию к превращению в сказку бытовую и новеллистическую. Такая тенденция хорошо известна сказковедам, они часто сталкиваются с нею: сюжетная схема вроде бы от волшебной сказки, но наполнение схемы по преимуществу уже бытовое, в результате чего непросто решить, к какой жанровой разновидности следует отнести ту или иную сказку.

3. Обытовление и социологизация сказки

С эволюцией социальных отношений в обществе сказка все более социологизируется. Актуальной становится тема богатства и бедности. Например, если прежде в сказках о двух (трех, семи, двенадцати) братьях герои могли отличаться друг от друга злым или добрым нравом, уважительным или неуважительным отношением к старикам родителям, умом или глупостью, то со временем именно богатство и бедность отличают героев, и ведут себя сказочные братья по отношению друг к другу скорее как представители разных общественных сословий. Предметом их взаимных раздоров могут быть и вещи волшебные — из прежнего реквизита волшебной сказки: скатерть-самобранка, курица или утка, несущая золотые яйца, никогда не пустеющий кошелек и т. п. Но через владение этими волшебными предметами обна-

жается прежде всего социальная реальность, — например, то, что семья бедного брата голодает, а семья богатого брата живет в довольстве. Бедный брат только хитростью может добиться справедливости, хитрость и обман в этом случае морально оправдываются сказкой. Идеализация ума и хитрости, с одной стороны, и осмеяние глупости и жадности, с другой, становятся в сказке все более социально акцентированными.

Эта стадия в эволюции жанра сказки практически означала, что активная творческая разработка собственно волшебной сказки была к этому времени уже в прошлом. Как подчеркивает У. С. Конкка применительно к эволюции карельской сказочной традиции, эта переломная стадия сказывалась и на характере русских заимствований. По словам исследовательницы, поздние заимствования в области волшебной сказки протекали «без строгого отбора, так как волшебная сказка в силу своей особой фантастики слабо связана с конкретными социальными, историческими и национальными условиями жизни. В области бытовых сказок заимствование носило более избирательный характер. Известно, что у карел, проживающих в Карелии, не обнаружено русских по происхождению сказок о барах (редчайшие исключения лишь подтверждают это правило). Зато многие сюжеты, высмеивающие духовенство, носят следы явного заимствования у русских. Но в отличие от многих заимствованных волшебных сказок бытовые сказки, хоть и заимствованные, крепко вросли в карельскую почву, превратившись в новые живые организмы. Ведь действие бытовых сказок происходит не в тридевятом царстве; это действие легко приспособить к условиям своей деревенской жизни; образы бытовых сказок — поп, купец, бедный мужик, ловкий работник и др. — собирательные типы, на каждом шагу встречавшиеся в реальной действительности. Благодаря этому существенному отличию бытовой сказки от волшебной, заимствованные сюжеты бытовых сказок подвергались интенсивной творческой переработке»⁸.

Художественная идеализация остается в силе и в бытовой сказке, хотя уже в несколько ином плане. Буквального правдоподобия нет и здесь. Чем неправдоподобней сказочная ситуация в буквальном смысле, тем эффективней она с точки зрения сказочной эстетики.

Еще несколько слов о сатирических и юмористических сказках. Одну из их разновидностей составляют сказки о глупом черте. А еще раньше вместо черта (как атрибута христианских представлений) в подобных сказках фигурировал глупый леший или водяной (как атрибут язычества). Это был смех над нечистой силой, которую человеку удавалось обмануть и одурачить. Еще в языческие времена отношение к духам было двойственным: с ними приходилось считаться, но человек все-таки должен был полагаться на собственный ум. К тому же сакральные запреты могли казаться слишком обременительными — сама традиция санкционировала некоторые послабления, отдых от неукоснительных норм.

Распространение среди карел получила и чи-

⁸ Карельские народные сказки. Л., 1967, с. 14.

сто сатирическая бытовая сказка. Ее традиционными героями были деревенский шут и хитрец, ловкий вор и обманщик. Реквизит волшебной сказки использовался и здесь, но в иной функции: предметы больше не обладали чудесными свойствами, хотя герой-обманщик и сбывал их за таковые. В роли одураченных выступали люди, жадные до богатства.

К сатирическим сказкам относятся и сказки-анекдоты о глупых людях. Такие сказки есть у всех народов, хотя герои именуется по-разному. У немцев это шильдебюргеры, у русских — пошехонцы, у карел — киндасовцы (по названию деревни Киндасово). Для сказок-анекдотов о глупых людях чрезвычайно характерно «выворачивание наизнанку» обыденного мира, повседневной реальности. Глупцами все делается наоборот, самые разумные советы оборачиваются нелепостью, любая попытка следовать нормальным людям приводит к обратному результату. В заостренной, гротескной форме в сказках о глупцах высмеиваются людская ограниченность и неразумие, общечеловеческие изъяны и слабости.

В XX веке сатирическая сказка, как и жанр сказки в целом, постепенно угасает. Еще три десятилетия тому назад У. С. Конкка отмечала, что «творчески крестьянская сатирическая сказка уже развиваться не может и обречена на медленное угасание, подобно таким более древним жанрам, как волшебная сказка и эпос»⁹.

В науке высказывалось мнение, что смех в фольклоре присутствовал изначально, что еще в первобытные времена людям было свойственно выдумывать забавные рассказы. Вопрос о том, насколько «изначален» смех в фольклоре, вовсе не так прост, как это может показаться на первый взгляд.

4. О комическом снижении сказочных образов и о комическом в фольклоре

Как можно было видеть из предыдущего изложения, в разных фольклорных жанрах, не только в сатирической сказке, проявлялась тенденция комического снижения традиционных образов, сакральных представлений.

Применительно к эпосу указывалось на два сюжета о Вяйнямейнене, в которых образ вещего старца предстает сниженным (эпизод с русалкой Велламо и эпизод со святым младенцем).

Своего рода двуплановость, игра и чередование двух начал — хвалы и хулы — было присуще свадебному ритуалу и свадебным песням.

Собрано множество так называемых квазимифов и квазилегенд, в которых пародируются этнологические мифы (языческие и библейские), легенды о христианских святых (связанные как с православием, так и с римско-католической религией)¹⁰. Причем если о мифах и легендах в собственном смысле слова финские исследователи считают возможным говорить только применительно к регионам с карельским населением,

то пародийные квазимифы и квазилегенды были распространены по всей Финляндии¹¹.

Особую область фольклора составляют юмористические и сатирические песни, потешные народные игры, фольклорная смеховая традиция. В народной смеховой культуре были сильны элементы пародирования, праздничного коллективного высмеивания всего того, к чему в обыденной жизни относились серьезно. Подобно тому как ряженые выворачивали для потехи шубу наизнанку, так же в потешном смехе выворачивался наизнанку обыденный мир. Разыгрывались пародийные церковные богослужения, потешные сцены выбора невесты, потешные венчания и свадьбы, допускались всяческие вольности, особенно с точки зрения церковных норм. Когда священники упрекали за вольности своих прихожан, те в ответ ссылались на то, что у них было «стародавнее право на такие потехи» (сведения XVII века¹²). Попутно напомним, что в финской литературе к пародийной церковной проповеди прибер А. Киви в романе «Семеро братьев», причем уже в отроческие годы автору была известна традиция пародирования проповедей, он сам упражнялся в этом в играх со сверстниками.

Более или менее очевидно, что многие фольклорные образы «снижались» и переосмыслились в ходе эволюции фольклорной традиции. То, что некогда было высоким и сакральным, со временем могло пародироваться. Так считает и М. Паасио относительно квазимифов и квазилегенд — они «младше» собственно мифов и легенд¹³.

Но наука задавала вопрос и иначе, а именно: насколько изначально народная смеховая культура, если воспользоваться выражением М. Бахтина? Возникло ли комическое снижение образов (и пародирование целых жанров) только в ходе эволюции традиции и человеческого сознания — или же высокое и комическое снижение могли существовать рядом и одновременно, даже во взаимозависимой слитности и амбивалентности? М. Бахтин допускал и вторую возможность.

В сжатой форме М. Бахтин изложил свои взгляды на этот предмет еще в работе 1940 года, озаглавленной «Из предьстории романного слова»¹⁴. Предьсторию романного стиля автор начинает с глубокой древности, включая фольклор, античную и средневековую литературу. Он исходит из того, что уже в древности устная и письменная словесность не довольствовались каким-нибудь одним и одноплановым жанром, одним стилем, однотипным речевым уровнем. Это же относится и к ритуалам. Наряду с сакральными ритуалами были ритуальные пародии, ритуальное осмеяние и посрамление высшей силы (с. 435). К этому восходят средневековые «ragodia sacra» — пародии на священные тексты. В античной словесности наряду с героическим эпосом был пародийный эпос, наряду с «Илиадой» о Троянской войне — «Война мышей и лягушек»; наряду с эпическим Гераклом и Одис-

¹¹ Synnyt. Toim. M. Paasio. Helsinki, 1976. S. 8.

¹² Suomen kirjallisuus. I. Helsinki, 1963, s. 411.

¹³ Synnyt. S. 8.

¹⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 408—446.

⁹ Конкка У. С. Карельская сатирическая сказка. Л., 1965, с. 11.

¹⁰ Synnyt. Toim. M. Paasio. Helsinki, 1976.

сею — комические Геракл и Одиссей. Причем пародировался не только Гомер, но эпическая традиция, эпический стиль в целом. О функции пародии, сосуществовавшей вместе с пародируемым жанром, автор пишет: «Пародийно-трагедийное творчество вносит постоянный корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное — противоречивее и разноречивее, чем это может вместить высокий и прямой жанр» (с. 421). Поэтому одни и те же мифы использовались и в древнегреческих трагедиях и в комедиях. Подобную же тенденцию автор обнаруживает и в римской настенной живописи; в комической интерпретации сюжет мифа перемещался в сугубо прозаическую действительность. «Все серьезное должно было иметь смехового дублера» (с. 423; кстати, о смеховых двойниках «высоких» героев писала еще О. М. Фрейденберг). Благодаря этому изображению могло стать в потенции «диалогичным», но это была только одна из предпосылок для реализации такой тенденции в будущем романе.

Наряду со смехом исследователь выделяет другой важный фактор — то, что именуется им «многоязычием». Понятие это истолковывается Бахтиным и в этнокультурном, и в художественно-стилевом плане. В процессе контактов и взаимодействия племенных диалектов, национальных языков они как бы «взаимоосвещали» друг друга. Бахтин цитирует другого исследователя: «Лишь знание языка с иным мышлением приводит к надлежащему пониманию собственного языка». Художественно-стилевой аспект многоязычия подразумевает «внутриязыковое разноречие», соотношение, взаимодействие, взаимоотталкивание разных языковых пластов, речевых уровней, жанровых стилей. Слово начинает жить в сложном, многостороннем, разноречивом контексте. По мнению Бахтина, роман как новый и «единственно живой» жанр воспринял всю эту динамику языковых и стиливых процессов. Старые традиционные (и «односторонние») жанры в прежнем своем виде уже не могли дальше развиваться, они либо угасали, либо «романизировались» — в качестве примеров М. Бахтин приводит пушкинского «Евгения Онегина» (уже не традиционной поэмы, а «романа в стихах»), поэмы Байрона и Гейне.

Свой взгляд на специфику комического именно в архаических культурах развивает А. Я. Гуревич в исследовании о древнеисландском эпосе. В эддических песнях языческие боги-асы нередко изображены в комических ситуациях, вступают в ссоры-перебранки, облачают друг друга в поступках, нарушающих общепринятую мораль. В древнем сознании, в языческих верованиях низкое и высокое, смешное и серьезное еще не противостояли и не исключали друг друга, а выступали слитно, в нерасчлененном единстве. Смешное оставалось еще «внутри сакрального», поступки богов были как бы «внеморальны», на них не распространялись запреты, имевшие силу

среди людей. Автор напоминает о том, что в древнем Египте кровосмешительство, строжайше запрещенное для людей, было обязательным для богов-фараонов — они женились на своих сестрах. Аналогичные свидетельства исследователь обнаруживает и у древних германцев. Словом, языческие божества были мало похожи на христианского Бога, всеблагого и всесовершенного. По мнению автора, их «порочность» и «внеморальность» нельзя объяснить и тем, что в них изображены сами люди, что они были склонны создавать себе богов по собственному образцу и подобию, — скорее они готовы поклоняться как раз непохожему на себя. Главное же состоит в том, что комическое в древнем сознании, как важный его компонент, в корне отличалось от понимания комического в последующие эпохи, и отсюда вытекает сложность изучения проблемы. «Чем архаичнее культура, чем менее дифференцированы отдельные ее формы, пребывающие в той или иной мере в состоянии исконной органической слитности, тем более значимо смеховое начало в общем ее механизме и тем разительнее его своеобразие при сравнении с тем, что мы ныне считаем комическим. Но именно это своеобразие и непохожесть на современный смех крайне затрудняет адекватное постижение природы архаического смеха и правильное раскрытие его функции в системе мировоззрения древних людей. Более или менее ясно ошибочность оценки смеховых аспектов древних и средневековых культур на основе критериев, заданных литературой нового времени, но каков должен быть к ним здравый исторический подход? Если самая проблема карнавальная, смеховой культуры поставлена в трудах М. М. Бахтина и значимость ее более не может вызывать сомнений, то совершенно иначе обстоит дело с конкретной разработкой материала. Методы исследования его еще только предстоит найти»¹⁵.

Происхождение и эволюцию фольклорных жанров едва ли можно понять вне общей эволюции человеческого сознания, в том числе мифологического. Здесь важно избежать упрощений. Например, хотя почти все традиционные фольклорные жанры были в той или иной степени связаны с мифологией, однако можно сказать и иначе: во всех жанрах происходили процессы постепенной «демифологизации» материала и сюжетообразования. Уже в эпических рунах можно усматривать определенное «отталкивание» от наиболее архаических мифов о чудовищах (борьба эпических героев с Ику-Турсо). В свою очередь семантика волшебной сказки в ее классической форме — это «в основном та же мифологическая семантика», однако с космического уровня повествование перекладывается на уровень семьи. «Следует учесть, что космическая мифология в значительной мере была мифифицированными выражением племенных отношений; отказ от космозизма параллелен вытеснению в сказке племени и рода семей... В сказке изображается главным образом социальный космос, и семья стоит в его центре»¹⁶.

¹⁵ Гуревич А. Я. «Эдда» и сага. М., 1979. С. 87—88.

¹⁶ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986, с. 52—53.